

## LAS TABLAS DE SAN MILLAN DE LA COGOLLA

María de los Angeles de las Heras y Núñez\*

Las tablas de San Millán no son otra cosa que las puertas de un retablo gótico con forma de tríptico que presidía la iglesia del monasterio de "Suso" en San Millán de la Cogolla<sup>1</sup>.

Fray Prudencio de Sandoval, cronista benedictino, lo describió en 1.601 diciendo: "Está en el medio del vna figura de san Miguel hecha de vulto, có vna Cruz en la mano, y el rostro bien acabado. Encima desta figura está otro quadro con vna imagen de la Virgen có su Hijo, todo de vulto. En los quadros, o compartimentos deste retablo está algunos passos de la vida de nuestra Señora, de pintura muy antigua, y debaxo dellas, de los milágrs de san Millán con sus letreros"<sup>2</sup>.

Este retablo debió de reformarse en el siglo XVIII según gustos churriguerescos<sup>3</sup>, colocándose en el centro del mismo un tabernáculo con columnas salomónicas<sup>4</sup> y envolviéndose las tablas con un marco barroco<sup>5</sup>.

Hoy las tablas, libres y sobre unos bastidores, permanecen expuestas en el Museo de La Rioja. Las dos tienen 2 metros de altura, pero su anchura es diferente: 1,18 m. mide la tabla izquierda y 1,22 la derecha.

Estas puertas, que inicialmente eran móviles, están pintadas al temple por ambas caras.

\* I.N.B. "Hermanos D'Elhuyar" de Logroño.

1. RUIZ DE GALARRETA, José María: "El retablo gótico de San Millán de la Cogolla", Rv. Berceo, núm. 41, Logroño, 1956, págs. 463-72.
2. SANDOVAL, Prudencio de: "Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito...", Madrid, 1601, por Luis Sánchez, fol. 21 v, b.
3. La contemplación de una vieja fotografía me ha llevado a tal deducción.
4. GARRAN, Constantino: "San Millán de la Cogolla, descripción de los monasterios de" Logroño, 1929, Diputación Provincial, pág. 34.
5. RUIZ DE GALARRETA, José María: Ob. cit., pág. 463.

Cuando el tríptico permanecía cerrado, los fieles podían contemplar la Epifanía en su mitad superior y diversos pasajes de la vida de San Millán de la Cogolla en la inferior.

La escena de la Adoración de los Magos<sup>6</sup> posee el encanto y la gracia característicos del que se ha dado en llamar gótico francés o gótico lineal.

La Virgen, trono vivo de su Hijo, sentada bajo dosel, aparece en la puerta derecha, mientras que los Magos ocupan la izquierda<sup>7</sup>. El pintor quiso que la Virgen y el Niño fuesen el centro de la composición, para lo cual colocó un grupo de ángeles a su izquierda, grupo que venía a equilibrar al de los Magos.

La Virgen, revestida con rica túnica y amplio manto, cubre su cabeza con una toca o velo. Esta indumentaria, propia de las matronas romanas, permaneció inalterada con el paso del tiempo<sup>8</sup>. Sin embargo, lo que no resulta tan frecuente es que sobre su cabeza se halle posada la Estrella que guió a los Magos.

Los antiguos judíos tenían la costumbre de llevar sobre la frente el signo de los verdaderos creyentes. Los primeros cristianos, especialmente en Siria y Alejandría, llevaron también la cruz sobre la frente. En la pintura bizantina la cruz o la estrella se posa sobre la frente o sobre la cabeza de la Virgen. Este tema iconográfico pasó de la pintura bizantina a la italiana, la cual lo difundió<sup>9</sup>.

Los hebreos habían llamado al Mesías “Hijo de la Estrella”, y los Santos Padres, y hasta el propio San Bernardo, obsesionados por esta imagen bíblica, interpretaron el nombre de María como “Estrella del Mar”<sup>10</sup>.

Berceo, en quien la influencia de Bernardo de Claraval es innegable, cuando enumera múltiples nombres de María, en la introducción de los “Milagros de Nuestra Señora”, también la llama “Estrella de los mares”<sup>11</sup>.

6. Mencionada en el Evangelio de San Mateo (2, 1-12) y en varios de los apócrifos: Protoevangelio de Santiago (cap. XXI), Evangelio del Pseudo Mateo (cap. XVI), Evangelio árabe de la Infancia (cap. VII).

7. Esta Epifanía tiene bastante en común con las que decoran los tímpanos de las iglesias de Santa María de Ujué y de Santa María de Vitoria, ambos de la segunda mitad del siglo XIV.

8. TRENS, Manuel: “María, iconografía de la Virgen en el arte español”, Madrid, 1947, Edi. Plus-Ultra, pág. 613.

9. Ibid., págs. 579-80.

10. Ibid., pág. 578.

11. 32 a “La benedicta Virgen es estrella clamada, b Estrella de los mares...”.

En las tablas de San Millán la Virgen aparece asociada, de modo reiterado, a la idea de Estrella. En los distintos pasajes que, en su interior, reflejan a María, cuando no la vemos envuelta en un manto cuajado de doradas estrellas, la encontramos cubierta por una colcha exornada con el mismo motivo.

Mientras que con la mano derecha la Virgen sujeta al Niño, con la izquierda sostiene una flor. Si bien su tallo parece el de un lirio, antiguo símbolo de la pureza<sup>12</sup>, su corola es la de un crisantemo, símbolo de la inmortalidad<sup>13</sup>. El ritmo plástico de la flor se impone a toda la figura.

Los Magos, que acuden procesionalmente bajo una arquitectura gótica, están diferenciados por su edad<sup>14</sup>. Llegan revestidos con trajes propios de un rey<sup>15</sup>, elaborados con ricas telas en las que se imponen los colores bermellón, carmín de granza y verde vejiga<sup>16</sup>.

La elegancia de estas figuras, sus gestos y actitudes son propios de la escuela de miniadores de París, que tan amplio influjo tuvo en el Occidente europeo.

Durante todo el siglo XIV y en lugares muy distantes se pintaron escenas similares a ésta. Sirvan de ejemplo: la miniatura de un salterio de Reims (hoy en el British Museum de Londres)<sup>17</sup>, y el antemusal o frontal de la iglesia de Nes, en Sogn (Noruega), dedicado a la Virgen<sup>18</sup>.

Interesante resulta la presencia de ángeles músicos, a la izquierda de María, bajo arcos ojivales planos que, como los que proporcionan cobijo a

12. TRENDS, Manuel: Ob. cit., págs. 555-62.

13. MORALES Y MARIN, José Luis: "Diccionario de iconología y simbología", Madrid, 1984, Edi. Taurus, pág. 107, b.

14. REAU, Louis: "Iconographie de l'art chrétien". T.II, II-Iconographie de la Bible-Nouveau Testament, Nendeln/Liechtenstein, 1977, Kraus Reprint, pág. 240.  
Sólo al final de la Edad Media serían representados con rasgos étnicos diferentes.

15. Para el mejor conocimiento de la indumentaria que aparece en las tablas consultar el folleto titulado "Alfonso X. Toledo 1.221-Sevilla 1.284", Logroño, 1984, Museo de La Rioja, publicado por SANCHEZ TRUJILLANO, M.<sup>a</sup> Teresa con motivo de la celebración en Logroño del VII centenario de la muerte de Alfonso X.

16. El gótico es un arte basado en el ritmo ternario, es decir, que los colores se unen de tres en tres en su formación de acordes (CIRLOT, J.E.: "Pintura gótica europea", Barcelona, 1969, Edi. Labor, pág. 26.

17. Reproducida por Han KARLINGER en su obra "Arte gótico", editada en Barcelona, 1932, por Labor, lám. 570.

18. BLINDHEIM, Martín: "Pinturas góticas en iglesias noruegas", México-Buenos Aires, 1965, Edi. Hermes, lám. 9 y 10.

Los iluminadores del Este de Inglaterra sirvieron de intermediarios entre la escuela de París y las ciudades noruegas.

los Magos, rasgan un muro en cuyo paramento de sillería alternan paños de color verde y de color rojo, detalle frecuente en las miniaturas de “Las Cantigas” de Alfonso X el Sabio.

Algunos de los instrumentos que pulsan, laud y salterio, van decorados con estrellas de seis puntas de gusto hispanomusulmán<sup>19</sup>.

Dos de esos ángeles están separados del grupo por una nube de curiosa traza, la cual pone de manifiesto la escasa atención que su autor prestaba a los problemas espaciales y volumétricos.

Una moldura de madera separa la Epifanía de la mitad inferior de las tablas, donde se reflejan distintos momentos de la vida de San Millán a modo de secuencias cinematográficas. Las viñetas están dispuestas horizontalmente, de forma binaria en cada tabla, sucediendo las del lado de la Epístola a las del lado del Evangelio situadas en la misma línea y las inferiores a las superiores, como si de un “comic” se tratara<sup>20</sup>.

Las viñetas se encuentran separadas verticalmente por una cenefa ornamentada con vástagos vegetales y tréboles, muy similar a una de las que contornea el retablo franco-gótico de San Cristóbal (Museo del Prado, Catálogo 3.150)<sup>21</sup>, y horizontalmente por cartelas en las que aparecen textos aclaratorios de las escenas, textos que son un resumen de algunos pasajes de la “Estoria de Sennor Sant Millán” de Gonzalo de Berceo, en la que se inspiró el pintor.

Son ocho viñetas coronadas por arquillos góticos pareados, semejantes a los de la Epifanía, en las que las figuras se recortan sobre un fondo monocromo marrón. En cada una de las seis primeras se desarrolla un episodio, mientras que las dos últimas están dedicadas a dos secuencias diferentes, una por arco.

Al estudiarlas intentaré buscar el origen iconográfico de las mismas, si lo hubiere. Su autor podía haberse aprovechado de los modelos que le ofrecían los marfiles de la arqueta de Sant Millán realizados en la segunda mitad del siglo XI por Engelram y su hijo Rodolfo, quienes habían representado la vida del santo de acuerdo con la versión dada por San Braulio. Sin embargo, la pintura gótica es diametralmente opuesta al codificado arte románico. Los artistas góticos pintaban movidos por el naturalismo de la época, y obras

19. PAVON MALDONADO, Basilio: “El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica”, Madrid, 1975, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, págs. 65-6.

20. Recurso ya empleado en “Las Cantigas”.

21. Xavier SALAS considera la posibilidad de que este retablo hubiese sido pintado para una iglesia de La Rioja, ya que una de sus escenas, está dedicada a San Millán (“Adquisiciones del Museo del Prado I”, Rv. Goya, núm. 132, Madrid, 1976, págs. 347-8).

poéticas, como la de Berceo, les facilitaban los temas<sup>22</sup>. “Berceo describe la escena donde se desarrolla la acción, esboza el ambiente y convierte la seca narración de San Braulio en una obra dramática”<sup>23</sup>, de ahí que el pintor emilianense se alimentara de su obra recogiendo los detalles con que Berceo anima los distintos momentos de la vida de San Millán, a los que, incluso, añadió otros elementos ilustrativos de su propia cosecha.

1.<sup>a</sup> viñeta. Sin cartela<sup>24</sup>. Representa a San Millán de pastor<sup>25</sup>. A los pormenores berceanos: San Millán con hábitos de pastor, las ovejas a las que cuida, el cayado con el que ahuyenta al lobo y la cítara con la que combate el sueño, el pintor adiciona otros propios: prado sembrado de florecillas, especies arbóreas reconocibles, pellejo de vino colgado de un árbol y perro pastor.

2.<sup>a</sup> viñeta. Sin cartela. Representa el sueño de San Millán<sup>26</sup>. La escena se desenvuelve en el idílico ambiente de la viñeta anterior.

Es escasa la relación que hay entre este tema iconográfico y el relieve de la arqueta de San Millán que lo desarrolla. En cambio, son muchos los puntos de contacto que tiene con una de las pinturas murales que decoraba la capilla situada bajo la torre de San Pedro de Olite, la de la “Anunciación a San Joaquín”.

El pintor de Olite, relacionado con el maestro Oliver, pintor del refectorio de la catedral de Pamplona, y en activo hacia 1.350<sup>27</sup>, describió un ambiente pastoril parecido y dispuso los personajes: ángel, pastores (con

22. CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M.<sup>a</sup>: “Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval”, Bol. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, XXXIV-XXXV, Valladolid, 1969, págs. 177-93.
23. Brian DUTTON: “La vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo”, London, 1967, Edi. Tamesis Books Limited, pág. 199.
24. Cabría pensar que la cubre la moldura de madera transversal que forma parte del marco, si no fuera porque las viñetas del primer registro de la cara interna de las tablas carecen de ella.
25. Berceo coplas 5-7; San Braulio capítulo I.  
Aunque el marfil correspondiente de la arqueta de San Millán se ha perdido, por la descripción de Sandoval sabemos que el Santo aparecía sentado con una cítara al lado y con unas ovejas alrededor.
26. Berceo coplas 10-11; San Braulio capítulo I.  
Esta escena aparece en uno de los marfiles de la arqueta, en el que puede leerse: “Ubi in eum divinus irruit sopor”.
27. GUDIOL RICART, José: “Pintura gótica”, Vol. IX de “Ars Hispaniae”, Madrid, 1955, Edi. Plus-Ultra, pág. 41.  
URANGA GALDIANO, J.E. e IÑIGUEZ ALMECH, F.: “Arte gótico”, Vol. V de “Arte medieval navarro”, Pamplona, 1973, Edi. Aranzadi, pág. 231.

cayado, pellejo y cornamusa), ovejas y perro de modo similar a como lo hizo el pintor de San Millán. ¿Acaso pertenecían al mismo círculo?<sup>28</sup>.

3.<sup>a</sup> Viñeta. Sin cartela. Representa a San Millán camino de Bilibio, donde moraba San Felices<sup>29</sup>.

Ha cambiado el paisaje. Sobre la cima, de la que descienden cursos de agua, se alza una arquitectura religiosa.

Es claro que el artista ha introducido el paisaje y la arquitectura porque lo requería el tema, no porque pretendiera crear ambientes tridimensionales. La contemplación de la 8.<sup>a</sup> viñeta nos lleva a esta conclusión.

4.<sup>a</sup> viñeta. Sin cartela. Representa a San Millán ante San Felices, su maestro<sup>30</sup>.

El marfil correspondiente de la arqueta de San Millán es, sin duda, su fuente más inmediata, aunque el pintor emilianense colocó a sus personajes en el exterior.

5.<sup>a</sup> viñeta. En la cartela se lee: AQUI:VIENE: ASAMILLAN:DE:SUSO.<sup>31</sup>

Berceo relata, apoyándose probablemente en tradiciones locales, como el santo se retiró a vivir a unas cuevas habitadas por “serpientes e culuebras”.

La imaginación medieval llevó al pintor a representar, junto a las sierpes, unos animales fantásticos, ante los que San Millán, ya maduro, no manifestó temor.

6.<sup>a</sup> viñeta. La frase de la cartela es: AQUI:VIENĒ:LAS:GENTES:ALE:BUSCAR<sup>32</sup>.

La indumentaria de los visitantes, que acudían atraídos por la fama del santo, contrasta con la sobriedad del atuendo de San Millán.

7.<sup>a</sup> viñeta. En la cartela dice: AQUI:FAZE:LA:IGLESIA:ENLA:COGOLLA<sup>33</sup>.

28. POST relaciona las tablas de San Millán con el retablo que el canciller Pedro López de Ayala donó en 1.396 al monasterio de Quejana (“A history of spanish painting”, Vol. II, New York, 1970, Kraus Reprint Co., págs. 126-33, 136-7). En el mismo hay una escena, “La anunciación a los pastores”, de composición muy parecida a la de Olite, pero su tratamiento poco o nada tiene que ver con la de “las tablas”.

29. Berceo coplas 12-14; San Braulio capítulos I y II.

30. Berceo coplas 15-22; San Braulio capítulo II.

Esta escena figura en uno de los marfiles, en el que se lee: “Ubi venit ad sanctum Felicem Bilibiensem”.

31. Berceo coplas 23-40; San Braulio capítulo III.

32. Berceo 41-46; San Braulio capítulo III.

33. Berceo coplas 47-57; San Braulio capítulo IV.

Este texto sólo alude a la primera parte de la viñeta, en la que el anciano San Millán aparece en actitud muy movida construyendo un oratorio en la Cogolla, “en somo del otero”, como dice Berceo. La segunda parte representa al eremita caminando hacia Tarazona<sup>34</sup>. Como siempre, el pintor enriquece la narración berceana. Reviste a San Millán con hábitos de caminante: capa de viaje, bastón y petate, y lo hace vadear un río. ¿Para pintar este pasaje se inspiró en el retablo, ya comentado, de San Cristobal del Museo del Prado?.

8.<sup>a</sup> viñeta. Leemos en su cartela: AQUI:VA:ANTE:EL:OBISPO:E: RECIBE:LAS:ORDENES<sup>35</sup>.

Los versos de Berceo hacen una descripción muy literaria, con multitud de detalles, que aprovecha el pintor.

78a “Entró en la cibdad la cabeza primida,  
b, la barba mu (cho) luenga, la crin mucho crecida;

.....  
79a fue el ermitan sancto sobra bien recebido.

.....  
91a Fue luego sercenado alto en derredor  
b radi (eron) li la barba, vestiéronlo mejor;  
c diéronli quatro grados al sancto confessor,

El pintor de la cara exterior de las tablas, a quien llamaremos “maestro de San Millán”, dispuso sobre la madera una imprimación de yeso, como puede apreciarse en algunos desconchados. Sobre el yeso marcó los contornos de las figuras con un punzón. Más tarde procedió a pintar al temple<sup>36</sup>, extendiendo el color de modo casi uniforme<sup>37</sup>. Para conseguir detalles superpuso pinceladas de diversos colores, aplicó veladuras y hasta pan de oro. Por último repasó los contornos con pintura negra y blanca.

Una técnica similar se empleó en la cara interna de las tablas, donde en vez de pintar los fondos, se les aplicó pan de oro. Sin embargo, el pintor no era el mismo. En el cuadro sinóptico adjunto se analizan las diferencias fundamentales que hay entre la obra del “maestro de San Millán”, es decir, entre la cara externa de las tablas, a la que llamamos RECTUS, y la del

34. Berceo coplas 71-77; San Braulio capítulo V.

35. Berceo coplas 78-91; San Braulio capítulo V.

36. “Se entiende por temple aquella técnica que usa agua para desleir los colores y por aglutinante otra sustancia que no sea óleo” (Corrado MALTESE: “Las técnicas artísticas”, Madrid, 1980, Edi. Cátedra, pág. 296, b). No podemos aventurar qué aglutinante se empleó aquí sin realizar un análisis químico previo.

37. Sobre todos los demás colores se imponen el bermellón, el carmín de granza y el verde vejiga.

segundo pintor, es decir, la cara interna de las mismas, a la que llamamos **VERSUS**.

El estudio comparativo de las mismas permite deducir que el segundo artista, de menor talento, continuó la obra del “maestro de San Millán”, del que, posiblemente, era discípulo.

La cara interna de las tablas ofrece al espectador cuatro registros historiadados, organizados a la manera de los “comics”, pero sin separación entre las viñetas adyacentes. Los dos superiores narran distintos pasajes de la vida de Jesús y de la Virgen, mientras que en los dos inferiores continúa la vida de San Millán. En la parte superior de cada viñeta hay una cartela con un texto esgrafiado, aclaratorio de la escena, excepto en las del primer registro<sup>38</sup> y en la última<sup>39</sup>.

1.<sup>a</sup> viñeta. Sin cartela. Representa la Matanza de los niños inocentes<sup>40</sup>.

Su iconografía tiene fuerte parentesco con el relieve que, desarrollando el mismo tema, decora el tímpano de la iglesia de Santa María La Real de Olite (de hacia 1.300). En ambos casos se repiten rasgos tan peculiares como: la postura de Herodes, quien tiene una pierna cruzada sobre la otra, mientras sostiene la espada con una mano<sup>41</sup>, o la del soldado que le muestra su lanza en la que lleva ensartado un niño, o la del que intenta arrebatarse a otro niño de los brazos de su madre cogiéndolo por el cabello a la par que blande su espada con aviesas intenciones.

2.<sup>a</sup> viñeta. Sin cartela. Representa el sueño de San José<sup>42</sup>.

El artista debió de tomar como punto de referencia el sueño de San Millán de la cara anterior, pero no fue capaz de imprimir a su obra la gracia de aquélla.

Sitúo a San José bajo una torpísima arquitectura, que, como otras varias de las que aparecen en esta cara, recuerdan los baldaquinos o ciborios de madera usados en la época.

3.<sup>a</sup> viñeta. Sin cartela. Representa a Jesús entre los doctores<sup>43</sup>.

38. El espacio de sus cartelas lo ocupa una orla vegetal elaborada mediante la simple presión de un punzón sobre el pan de oro (esgrafiado).

39. La gran extensión de la precedente, obligó a su autor a suprimirla.

40. Mencionada en el Evangelio de San Mateo (2,16), en varios de los apócrifos: Protoevangelio de Santiago (XII,1), Evangelio del Pseudo Mateo (XVII, 1), y en La Leyenda dorada (capítulo X).

41. Atributo regio, desde tiempos románicos al menos.

42. Relatado por el Evangelio de San Mateo (2, 13-15) y por el apócrifo del Pseudo Mateo (XVII, 2).

43. Suceso que narra el Evangelio de San Lucas (2, 41-51) y algunos apócrifos: el Evangelio del Pseudo Tomás (XIX) y el Evangelio Arabe de la Infancia (L-LIII).



Desde una elevada cátedra Jesús se dirige a los doctores levantando su mano derecha en un gesto retórico, mientras que con la izquierda sostiene “un libro”. Uno de los doctores, el tercero, lleva “un rollo”, donde los judíos tenían la costumbre de escribir textos sagrados. En este detalle, muy significativo, se puede ver la oposición de la Antigua y de la Nueva Ley<sup>44</sup>.

Aunque de una manera un tanto desmañada, el pintor intentó dar un aire naturalista a la escena, al superponer las figuras de los doctores de la Ley.

4.<sup>a</sup> viñeta. Sin cartela. Representa los juegos infantiles de Jesús<sup>45</sup>.

José María Ruiz de Galarreta identificó esta escena con el juego del rayo de sol<sup>46</sup>.

La composición resulta poco afortunada, quizás por lo inusitado de su tema.

5.<sup>a</sup> viñeta. En la cartela dice: AQUI (:L) EDA:EL: ANGEL:LA:PALMA:<sup>47</sup>.

El ángel entrega a María la palma anunciándole su próxima muerte. Esta escena recuerda la Anunciación, tema en el que debió de inspirarse el pintor.

6.<sup>a</sup> viñeta. En la cartela se lee: AQUI:FINA: SANTAMARIA:ELASUBEA<sup>48</sup>.

Según esquema bizantino, el cadáver de la Virgen, extendido sobre el lecho, describe una línea horizontal. No deja de ser interesante el que la almohada sobre la que reposa su cabeza tenga en los cuatro ángulos bordada una esvástica. La esvástica es un elemento ornamental que aparece en otros puntos de la iglesia mozárabe de “Susó”, aunque con distinto tratamiento.

Su divino Hijo presencia el trascendental momento desde una nube, donde recoge en sus brazos el alma de María, representada como una figurita desnuda.

Los Apóstoles rodean el lecho, junto al que San Pedro, príncipe de los Apóstoles, dirige los rezos con un libro en las manos y San Juan sostiene la palma, como le había encargado María.

44. REAU, Louis: Ob. cit., pág. 290.

45. Juego narrado por el Libro sobre la infancia del Salvador<sup>6</sup>, y por el Evangelio Armenio de la Infancia (XV,V).

46. Ob. cit., págs. 466-7.

47. Este suceso fue relatado por los apócrifos asuncionistas: Libro de Juan arzobispo de Tesalónica (III), Narración del Pseudo José de Arimatea (IV), y por La Leyenda dorada (CXIX).

48. Apócrifos asuncionistas: Libro de Juan arzobispo de Tesalónica (VI y ss) y Narración del Pseudo José de Arimatea (V y ss.), y La Leyenda dorada (CXIX).

Según una tradición aportada por San Juan Damasceno y recogida por los musivarios bizantinos, los Apóstoles no estaban solos, sino que les acompañaban, en segundo término, tres obispos: San Dionisio Areopagita, obispo de Atenas, San Hieroteo y San Timoteo, primer obispo de Efeso<sup>49</sup>. ¿Serán dichos jerarcas los tres personajes que el pintor colocó bajo un edificio de planta poligonal?, ¿serán Apóstoles dispuestos a amortajar el cuerpo de María? o ¿serán los Apóstoles que al tercer día de su muerte sólo hallaron lienzos en el sepulcro?. En el siglo V el sepulcro de la Virgen, en el valle de Josafat, estaba cobijado por un edificio octogonal, forma que simboliza la Resurrección.

7.<sup>a</sup> viñeta. La cartela dice: AQUI:SUBE L:AVIRGEN:MARIA: ALOS:CIELOS:<sup>50</sup>.

En presencia de los Apóstoles la Virgen sube a los cielos rodeada de ángeles y envuelta en una nube, desde la que arroja su ceñidor al incrédulo Santo Tomás, quien ha llegado tarde al acontecimiento, para convencerlo de su Asunción.

Aunque REAU considera que la iconografía del cinturón de la Virgen es casi exclusivamente toscana<sup>51</sup>, en el siglo XIV fue empleada en la decoración de los tímpanos de las iglesias de Santa María de Laguardia (Alava) y de Santa María de Vitoria<sup>52</sup>.

8.<sup>a</sup> viñeta. En la cartela se lee: AQUI:LA:CORONA:<sup>53</sup>.

Cristo, revestido de toda su realeza y ostentando en su mano el globo terráqueo sobre cuya superficie está representado un castillo heráldico<sup>54</sup>, corona a su Madre, a la que tiene sentada a su diestra, como Reina. A ambos lados ángeles con instrumentos musicales entonan un concierto sacro.

Esta Coronación tiene mucho en común con las de los tímpanos de las iglesias de Santa María de Laguardia, de Santa María de Vitoria y de la catedral de Pamplona, todos ellos realizados en torno a la segunda mitad del siglo XIV por el que ha sido llamado "taller de Pamplona"<sup>55</sup>.

49. REAU, Louis: Ob. cit., pág. 606 y La Leyenda dorada (CLIII).

50. Evangelio apócrifo del Pseudo José de Arimatea (XVII) y La Leyenda dorada (CXIX).

51. Ob. cit., pág. 618.

52. URANGA, J.E. e IÑIGUEZ, F.: Ob. cit., págs. 13-9.

VARIOS AUTORES: "Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria", T.I-Rioja Alavesa, Vitoria, 1967, págs. 87-9.

T.III-Ciudad de Vitoria, Vitoria, 1970, págs. 91-2.

53. La fuente de este motivo tan popular del arte cristiano es una narración apócrifa atribuida a Melitón, obispo de Sardes, la cual fue popularizada en el siglo XIII por Santiago de Vorágine en "La leyenda dorada". Su iconografía es una creación del arte francés medieval (REAU, L.: Ob. cit., págs. 16-22).

54. Sin duda porque el monasterio de San Millán de la Cogolla pertenecía a la corona de Castilla.

55. URANGA, J.E. e IÑIGUEZ, F.: Ob. cit., págs. 16-22.

9.<sup>a</sup> viñeta. Su cartela dice: **AQUI:PEDRICA:ENBERCEO:AL:PUEBLO:**<sup>56</sup>.

El pintor creó un esquema compositivo que, además de cubrir las necesidades de esta escena, le serviría, con ligerísimas variantes, para la 10.<sup>a</sup> y 13.<sup>a</sup> viñetas.

San Millán, con vestiduras sacerdotales y de pie ante la iglesia de Santa Eulalia, predica a un grupo de gentes diversas. En el centro de la escena, sirviendo de fondo a la misma, existe un árbol de tronco bífido.

10.<sup>a</sup> viñeta. En la cartela existe la siguiente leyenda: **AQUI:DA:LI-MOSN(A...)**<sup>57</sup>.

11.<sup>a</sup> viñeta. La cartela dice: **(AQUI:LUCH) A:CON:EL: DIABLO:**<sup>58</sup>.

Ni San Braulio ni Berceo narraron algo que pueda relacionarse con la primera parte de esta viñeta, por lo cual interpretamos que es producto de la fantasía del artista.

La santidad de Millán, quien vestido con traje talar lee su libro de rezos, irrita a Belzebup, representado bajo la forma de un dragón que vomita fuego a la entrada de la gruta donde mora, del Averno, quien para combatir con aquel adopta aspectos antropomorfo.

El cuerpo a cuerpo, en el que aparece San Millán con hábitos cortos, es una clara transposición del relieve marfileño que, en la arqueta de San Millán, describe este tema.

12.<sup>a</sup> viñeta. La leyenda de la cartela es: **AQUI:SANA: LOS:ENFERMOS:**<sup>59</sup>

Representa la curación de una mujer coja, a la que sus allegados han transportado en una carretilla hasta la cueva donde San Millán permanece encerrado durante la Cuaresma haciendo penitencia.

Ante las incesantes demandas de la enferma, San Millán saca su báculo por un exiguo agujero, por el que recibía la comida, para que la mujer alcance a besarlo.

13.<sup>a</sup> viñeta. En la cartela se lee: **AQUI:SANALOS: CONTRECHOS:**

Es la única viñeta cuyo relato no coincide de un modo exacto con los de Berceo y de San Braulio. En ella aparece, entre otros, un ciego, fácil-

56. Berceo coplas 93-96; San Braulio capítulo V.

57. Berceo coplas 97-98; San Braulio capítulo V.

58. Berceo coplas 109-125; San Braulio capítulo VII.

Esta escena aparece en un marfil de la arqueta de San Millán, en el cual se lee: "Conluctatio demonis cum Emiliano".

59. Berceo coplas 138-153; San Braulio capítulo X.

mente reconocible porque lleva bastón y carece de pupilas. San Braulio y Berceo sólo habían hablado de una ciega.

14.<sup>a</sup> viñeta. Dice su cartela: AQUI:ECHA:EL:DIABLO: DELPALA-CIO<sup>60</sup>.

Esta escena no posee nexo alguno con la que, sobre el mismo tema, hay en la arqueta de San Millán.

San Millán, revestido con ropa de celebrante y acompañado por un acólito, asperja con el hisopo de agua bendita y exorciza al diablo para que abandone la mansión del senador Honorio.

La acción se desarrolla en el comedor, estancia donde el diablo efectuaba sus frecuentes fechorías. La encimera de la mesa, con perspectiva abatida, responde todavía a gustos románicos, mas no así las patas de la misma y el tapiz que cubre el muro.

15.<sup>a</sup> viñeta. La cartela dice: AQUI:VIENEN:LOS:DIABLOSS:AQU(EMA)R:LAC(AM)MA;ASAMILLA<sup>61</sup>.

Su iconografía tiene poco en común con la de la arqueta. Los diablos, en vez de apariencia humana, son antropoides negros y cornudos, que expelen fuego por la boca. Al fondo, como si de una tramoya se tratara, hay una arquitectura con aspecto de baldaquino.

16.<sup>a</sup> viñeta. Sin cartela. Representa la muerte de San Millán<sup>62</sup>.

Los discípulos del santo oran desconsolados junto al lecho mortuario, mientras que un acólito, que está a sus pies, sostiene en las manos algo que identificamos con el mango de una cruz, por la semejanza iconográfica que tiene con el marfil del entierro de San Millán, y porque, además, así lo describió Sandoval.

Los arcángeles Miguel y Gabriel recogen el alma del santo, representada como una figura desnuda, en un lienzo para llevarla junto a Dios. La elevación del alma al Paraíso ya se representó en la placa de marfil correspondiente, pero sin el lienzo. La incorporación de la sabana es más tardía. Sirva de ejemplo el frontal románico de San Miguel procedente de Egui-lor(Navarra), obra del siglo XIII, inventariado en el Museo de Arte Romá-

60. Berceo coplas 181-198; San Braulio capítulo XVII.

Esta escena también está representada en la arqueta, en un marfil en el que se lee: "De demone expulso a domo Honorii Senatoris Parpalinensis".

61. Berceo coplas 199-224; San Braulio capítulo XVIII.

Esta escena figura en un marfil de la arqueta con la leyenda: "Dum jacet incendunt".

62. Berceo coplas 294-314; San Braulio capítulo XXVII.

El marfil que reproduce esta escena no se conserva en el monasterio emilianense, sino que una parte la tiene el Museo Barghello de Florencia y la otra el Museo de Bellas Artes de Boston.

nico de Cataluña con el núm. 3.913<sup>63</sup>.

Por lo expuesto hasta aquí, inferimos:

1.º Que tanto el “maestro de San Millán” como su discípulo, para pintar los temas dedicados a la vida de la Virgen y de su divino Hijo, o sea los desarrollados en la mitad superior de las tablas, bebieron en fuentes del más variado origen, pero siempre filtradas a través de la iconografía navarra del siglo XIV.

2.º Que muchos de los temas iconográficos relacionados con la vida de San Millán, tanto los pintados por el maestro como por el discípulo, son originales y denotan gran audacia narrativa<sup>64</sup>.

3.º Que en algunos se aprecia la influencia de los marfiles de la arqueta de San Millán.

4.º Que en muy pocos influyó una iconografía ajena a la emilianense, y que, cuando esto sucedió, era una iconografía navarra.

5.º Que el “maestro de San Millán” y su discípulo trabajaban en un área de influencia navarra, probablemente en La Rioja, durante la segunda mitad del siglo XIV<sup>65</sup>.

6.º Que debían de tener algún vínculo con el monasterio emilianense. A establecer esta conclusión contribuye no sólo el conocimiento que ambos pintores tenían de los marfiles de la arqueta de San Millán, sino también ciertos detalles que, a primera vista, pueden parecer nimios. Por ejemplo: la aparición de motivos ornamentales, como estrellas hispanomusulmanas y esvásticas, frecuentes en “Suso”; la representación de esbeltos edificios rematados por torrecillas o por bóvedas cupuliformes, muchas de cuyas ventanas son sencillas saeteras terminadas en arco de herradura, que no son góticos, como correspondería al siglo XIV, sino que se encuentran mucho más próximos a la arquitectura mozárabe del monasterio de “Suso” de San Millán de la Cogolla.

63. Para un mejor conocimiento de este tema se puede consultar el trabajo de Lucrecia HERRERO ROMERO titulado “Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español”, que ha sido publicado junto con otros bajo el título “Estudios de iconografía medieval española”, edición a cargo de J. Yarza, Barcelona, 1984, Edi. Universidad Autónoma, págs. 13-51.

64. Sorprende que Louis REAU no cite las tablas de San Millán en la iconografía emilianense (“Iconographie de L’art Chrétien”, T.III, Paris, 1958, Presses Universitaires de France, págs. 430-1).

65. La guerra de los Cien Años favoreció la llegada de artistas extranjeros a Pamplona, ciudad que a lo largo del siglo XIV se convertiría en un floreciente y difusor centro artístico.

El examen de las siguientes láminas permite apreciar la diferente factura de las dos caras, externa e interna, de las Tablas de San Millán, realizadas, respectivamente, por el Maestro de San Millán y por un discípulo suyo.



**Lámina 1.**  
Maestro de San Millán: La Virgen con el Niño, núcleo de la Epifanía.



**Lámina 2.**  
Discípulo del Maestro de San Millán: El ángel entrega la palma a María tres días antes de su muerte.

## RECTUS

- Artista más sensitivo.
- Figuras dotadas de ritmo curvilíneo.
- Telas plegadas con gracia.
- Rica vegetación, en la que sobre un tapiz herbáceo sembrado de abundantes florecillas silvertres se distinguen varias especies arbóreas propias del lugar: robles, coníferas, etc.
- Posee rasgos expresionistas<sup>1</sup>.
- Mayor dominio del dibujo:
  - \* Manos que se mueven con realismo.
  - \* Narices finas y aguileñas.
  - \* Los personajes siempre pisan el suelo, y algunos con firmeza.
  - \* Mejor conocimiento de la perspectiva, aunque sin llegar a dominarla.
  - \* Tratamiento más correcto de algunos elementos arquitectónicos: capiteles.
  - \* Mayor destreza en el trazado de las letras.
- Sus ventanas siempre tienen forma de saeteras, terminadas con arco de herradura.
- Ajusta los puños mediante una larga fila de botones.
- Fondos pintados.
- Nimbos, coronas, orlas y letras pintados.
- Emplea dorados motivos curvilíneos en la decoración de las telas.
- Coloca las escenas bajo arcos lobulados.
- Se sirve de cenefas para separar las escenas.

---

1. La cabeza del perro y las de las ovejas rezuman ferocidad; aparecen extraídas de un bestiario románico.

## VERSUS

- Figuras más rígidas, con ritmo lineal<sup>1</sup>.
- Telas con pliegues rígidos.
- La vegetación es menos jugosa, más convencional, y no varía.
- Carente de expresividad<sup>2</sup>.
- Peor dibujante<sup>3</sup>:
  - \* Manos planas y poco reales.
  - \* Narices gruesas.
  - \* Algunos de sus personajes no tocan el suelo, flotan<sup>4</sup>. Otros rompen la ley de la gravedad<sup>5</sup>.
  - \* Malísimo conocimiento de la perspectiva<sup>6</sup>.
- Hace uso de elementos arquitectónicos que no emplea el otro: remate almenado, ventanas rectangulares cerradas mediante curiosos postigos exteriores.
- Fondos dorados.
- Nimbos, coronas, orlas y letras esgrafiados, a base de puntos.
- También exorna las telas con motivos dorados, pero son más rígidos y tienen menor gracia.
- Las escenas se suceden ininterrumpidamente.

---

1. Ver, por ejem., la 4.<sup>a</sup> viñeta.  
2. Hasta los diablos aparentan ser criaturas inocentes.  
3. Basta contemplar la dama de la 4.<sup>a</sup> viñeta o el ángel de la 5.<sup>a</sup>.  
4. Por ejem. uno de los soldados de la Matanza de los Inocentes.  
5. Uno de los Apóstoles de la 6.<sup>a</sup> viñeta se sostiene "de milagro".  
6. Un claro ejemplo lo ofrece la 2.<sup>a</sup> viñeta.

